

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

60 | 2010

Varia

Lars Karl, « *O gerojax i ljudjax...* » *Sovetskoe kino o vojne: vzgljad iz GDR*

Moscou, Pamjatniki istoricheskoi mysli, 2008, 248 p.

Valérie Pozner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3889>

ISBN : 978-2-8218-0982-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 182-186

ISBN : 978-2-913758-61-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Lars Karl, « *O gerojax i ljudjax...* » *Sovetskoe kino o vojne: vzgljad iz GDR* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 60 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3889>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Lars Karl, « O gerojax i ljudjax... » Sovetskoe kino o vojne: vzgljad iz GDR

Moscou, Pamjatniki istoricheskoy mysli, 2008, 248 p.

Valérie Pozner

RÉFÉRENCE

Lars Karl, « O gerojax i ljudjax... » *Sovetskoe kino o vojne: vzgljad iz GDR*, Moscous, Pamjatniki istoricheskoy mysli, 2008, 248 p.

- 1 Les liens entre le cinéma de l'Allemagne de l'Est et l'Union soviétique sont évidents, mais comme il en va souvent des évidences, ces liens sont le plus souvent évoqués par des généralités, alors qu'ils demanderaient à être précisément documentés. Les examiner à partir de la réception des films de guerre soviétiques est une idée prometteuse, surtout lorsque le chercheur a la capacité de convoquer des sources allemandes et russes. Le petit livre qu'en tire Lars Karl, édité en Russie récemment, fruit d'une thèse soutenue à Tübingen en 2002 (sous le titre « Von Helden und Menschen... Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm und dessen Rezeption in der DDR, 1945-1965 », Universität Tübingen, 07/10 Fakultät für Philosophie und Geschichte, 2003), suscitait donc des attentes, attisées par l'avant-propos très élogieux d'une des meilleures historiennes de la période soviétique, Elena Zubkova.
- 2 La première partie de l'ouvrage, qui suit un préambule laborieux, est entièrement consacrée (jusqu'à la p. 125) à l'image de la Seconde Guerre mondiale donnée par le cinéma soviétique de fiction depuis 1942 jusqu'au Dégel. Dans cette présentation succincte, l'auteur survole la production des quatre années de guerre, depuis *Sekretar' rajkoma* [le Secrétaire du comité de district] (Ivan Pyriev, 1942), à *V shest' chasov vechera posle vojny* [À six heures du soir après la guerre] (Ivan Pyriev, 1944), en passant par *Ona zashchishchaet rodinu* [Elle défend la patrie] (Friedrich Ermler, 1943), *Raduga* [l'Arc en ciel, Marc Donskoï, 1943] et *Zoïa* (Leo Arnshtam, 1944). Puis Karl expose la situation du cinéma soviétique des années d'après guerre, et rappelle, avec le rôle de Staline, les

grands succès publics, comme *Podvig razvedchika* [l'Exploit de l'éclaireur] (Boris Barnet, 1947) ou *Povest' o nastojashchem cheloveke* [le Récit d'un homme véritable] (Alexandre Stolper, 1948). Ce contexte est exposé, on le comprend un peu plus loin, à seule fin d'analyser plus en détail deux films dont la fortune en Allemagne de l'Est intéresse davantage l'auteur : *Stalingradskaia bitva* [la Bataille de Stalingrad] (Vladimir Petrov, 1949) et *Padenie Berlina* [la Chute de Berlin] (Mikhail Tchaourel, 1949-50), qui constituent eux-mêmes le point de référence pour examiner ensuite l'évolution de l'image de la guerre dans la production du Dégel (1956-1965). Après une brève introduction consacrée aux changements intervenus dans le cinéma grâce à la déstalinisation et au tournant vers une « déshéroïsation » de l'image du combattant, cinq films sont analysés plus précisément : *Letjat zhuravli* [Quand passent les cigognes] (Mikhaïl Kalatozov, 1957), *Sud'ba cheloveka* [le Destin d'un homme] (Sergueï Bondartchouk, 1959), *Ballada o soldate* [la Balade du soldat] (Grigorij Tchoukhraï, 1959), *Ivanovo detstvo* [l'Enfance d'Ivan] (Andreï Tarkovski, 1962) et *Otec soldata* [le Père du soldat] (Revaz Tchkhéidze, 1964). Pour chacun, l'auteur livre quelques détails sur les conditions de production (notamment grâce à des documents d'archives sur les moyens techniques fournis par l'Armée rouge, ainsi p. 65), puis donne un résumé de l'action, suivi d'une analyse du film qui privilégie le type de héros et la structure narrative. Chaque analyse s'achève par un aperçu de l'accueil critique en Union soviétique.

- 3 Cette partie constitue en quelque sorte le cadre qui permet d'aborder la question centrale de l'ouvrage, à savoir la réception de ce cinéma soviétique par les spectateurs est-allemands qui le découvrent à partir de 1945. La seconde partie s'ouvre par une rapide présentation des cadres de production, de distribution et de diffusion du cinéma dans la zone d'occupation soviétique. L'auteur y souligne l'intrication, durant les premières années, entre structures soviétiques et allemandes nouvellement créées : la DEFA, fondée en mai 1946, devient en 1947 une société par actions dont 55 % sont détenus par les Soviétiques, et dont la politique est dictée par le Parti communiste allemand, mais décidée à Moscou ; Sovexport distribue jusqu'en 1955 tous les films, y compris les films occidentaux, sauf ceux produits par la DEFA. La diffusion se fait selon des catégories et des quotas impliquant des nombres de copies qui avantagent la production soviétique et est-allemande, mais posent des difficultés aux exploitants, cette production n'attirant pas particulièrement le public. C'est dans un contexte difficile où la population allemande, profondément marquée par le régime du III^e Reich et sa propagande, puis par les excès de l'Armée rouge sur son territoire (viols, agressions, pillages), nourrit des sentiments largement antisoviétiques, que la Société de l'amitié germano-soviétique, créée en octobre 1949, entreprend un programme de projections pour lequel elle reçoit de Sovexport 18 longs métrages, 25 documentaires et quantité de courts métrages. Sans surprise, la réception est dans l'ensemble très négative : le public se moque du niveau de la technique militaire soviétique, jugé très inférieur à celle qu'ils ont connue, mais surtout trouve ridicules les films de la période du culte stalinien. Tout à la fois conscientes de ces difficultés, et à la recherche de profits, les autorités soviétiques recourent largement aux projections de films de la UFA (saisis à l'occasion de la victoire), y compris de la période du III^e Reich, quitte à les expurger pour certains. *La Chute de Berlin*, sorti à grand renfort de publicité en juin 1950 à Berlin, est un échec : le public est-allemand reste sur ses *a priori*, ou les dissimule derrière des déclarations enthousiastes sur le cinéma soviétique... de la période du muet ! La situation n'évolue guère durant les années suivantes : dans le Meklemburg (p. 156), en 1951, les films soviétiques qui bénéficient d'un quota de 60 %, sont vus par 6,2

millions de spectateurs, les films DEFA (quota de 30 %) par 3,6 millions ; tandis que les films occidentaux et allemands antérieurs à 1945 sont vus par 7,2 millions de spectateurs, en dépit de leur quota de 10 % : le Parti a, en effet, quelques soucis à se faire !

- 4 La politique de distribution change après la mort de Staline, et Sovexport fait retirer des salles un certain nombre de films, dont *la Chute de Berlin* et *la Bataille de Stalingrad* (certains reviennent un peu plus tard sur les écrans après « nettoyage »). Moscou décide de donner une autre image du pays. À partir de ce moment, le pourcentage de films de divertissement atteint jusqu'à 75 %, tandis que la catégorie A des films les plus idéologiques n'occupe plus que 25 %. C'est à cette période que les autorités distribuent certains films de la UFA, comme *Die Frau meiner Träume* (Georg Jacoby, 1943), sorti en Union soviétique comme film « trophée » dès la fin de la guerre. Malgré ces changements, les jeunes, tant que cela reste possible, préfèrent fréquenter les salles de Berlin-Ouest, ce qui occasionne un manque à gagner.
- 5 La crise de la déstalinisation et l'offensive idéologique menée à partir d'octobre 1957 pour freiner les tentatives de libéralisation du régime ont des conséquences directes sur la fréquentation des salles, qui baisse de manière très sensible, ce dont pâtissent en premier lieu les productions soviétiques et celles des pays de l'Est, tandis que les films occidentaux sont moins concernés par ce reflux. De même, le retour des spectateurs dans les salles au début des années soixante bénéficie en premier lieu aux films occidentaux. L'émulation socialiste entre les salles permet au cinéma de l'Est de gagner quelques points au *box office*, sans toutefois approcher les succès du cinéma américain.
- 6 La réception du cinéma soviétique du Dégel dans la presse est-allemande montre l'instrumentalisation de celui-ci pour les besoins du « combat pour la paix », mais aussi les limites du recours au discours du réalisme socialiste pour décrire des films comme *Quand passent les cigognes* ou *l'Enfance d'Ivan*. Certains films sont carrément détournés : le héros de Tarkovski est présenté non pas comme traumatisé par la guerre, mais comme prototype du héros positif ! *Le Père du soldat* n'est pas pacifiste, mais avant tout combattant. Certains films comme *le Destin d'un homme* (1959) posent plus de difficultés : l'image très négative du soldat allemand doit être présentée de manière à ne pas choquer le spectateur. On établit alors des parallèles avec la politique « belliciste » de l'Allemagne de l'Ouest, tandis qu'en éludant les photos trop typées du soldat russe (buvant de la vodka), on insiste sur les aspects qui permettent l'identification. Et surtout, parmi les réactions des spectateurs est-allemands choisies pour une publication dans la presse, aucun lien n'est jamais établi avec le passé vécu par ces spectateurs.
- 8 La troisième et dernière partie de l'ouvrage envisage la distribution cinématographique dans les structures militaires du pays. Après une brève présentation de l'organisation de ces projections, envisagées au départ pour renforcer les cours d'éducation politique (sur le modèle soviétique), l'auteur montre les résultats très minces de ce vaste programme : bien que les soldats puissent voir entre deux et trois films différents par semaine, et malgré l'étendu d'un réseau qui atteint 683 salles à la fin de 1964, les soldats sont des spectateurs peu assidus, les films ne sont généralement accompagnés d'aucun commentaire, le cinéma est vu comme une distraction (déjà en 1951, une source fait état de désordres de soldats ivres lors de la projection de *la Chute de Berlin*, p. 192). Au lieu d'être établi par la direction politique, le choix des films échoit parfois au projectionniste qui va se servir au centre de distribution en fonction de ses propres

goûts ! (p. 196) Les films de guerre soviétiques sont surtout présentés lors de cérémonies officielles, ou pendant les manœuvres, lorsque la direction est surveillée et notée. Cette politique a, au total, des résultats décevants et, comme le note un rapport, les jeunes recrues des années soixante ont bien des difficultés à croire à la réalité des faits de guerre représentés à l'écran.

- 9 Bien que donné comme « fruit de nombreuses années de recherche sur le cinéma soviétique de l'après-guerre » (4^e de couverture), l'ouvrage souffre tout à la fois d'un défaut de construction, d'un manque de sources et de difficultés d'écriture. On a affaire à une thèse non remaniée qui présente tous les défauts d'un travail académique sans en présenter, loin s'en faut, tous les avantages. Le livre s'ouvre par une introduction fastidieuse de plus de cinquante pages, où l'impétrant fait preuve de son érudition et pose les bases méthodologiques de son travail, et qui donne ici l'impression d'une compilation mal digérée de sources secondaires pléthoriques mais non hiérarchisées (on passe sans transition de Gilles Deleuze à Marcel Martin). L'éditeur russe aurait pu exiger la suppression des paragraphes d'une affligeante banalité consacrés aux notions de « soviétisation », « stalinisme », « culture », « idéologie », « propagande », de même qu'il aurait pu éviter au lecteur le long développement justifiant naïvement le recours aux sources que constituent les films pour l'étude d'une période historique... heureusement que Kracauer est là ! La partie consacrée directement au cinéma soviétique n'innove ni par la documentation ni par l'analyse, et méconnaît les compilations de documents récemment publiées en Russie (p. ex. Valerij Fomin [dir.], *Kino na vojne. Dokumenty i svidetel'stva* [Le cinéma en guerre. Documents et témoignages], Moskva, Materik, 2005). Le point consacré au rôle de Staline dans le cinéma (moins d'une page ! la 72) est peu convaincant, ce rôle étant comparé de manière aussi peu fondée et péremptoire que démodée à celui de Goebbels... Le cinéma du Dégel est survolé superficiellement, et lorsque l'auteur affirme qu'on s'écarte alors du canon du réalisme socialiste, la notion ne fait l'objet d'aucune définition claire (sans même parler d'une remise en question de l'intérêt de son usage). En réalité, on devine en creux que le modèle du réalisme socialiste est donné par les films de la période du culte, ce qui est pour le moins réducteur. Et, à l'exception de Tarkovski, les récidives sont, de l'avis de Karl, fréquentes : ainsi, on sentirait, dans la scène finale de *la Balade du soldat*, un « écho du pathos stalinien » (p. 100 [je souligne]). Il en veut pour preuve le commentaire *off* : « Il aurait pu être un citoyen remarquable, il aurait pu construire ou embellir la terre de jardins. Mais il restera éternellement dans nos mémoires en tant que soldat, soldat russe »... Le monumentalisme des scènes de bataille dans *le Père du soldat* lui paraît également une concession au stalinisme (faut-il croire que les Soviétiques sont les seuls à filmer des scènes de bataille dans les années soixante ?). On relèvera encore que la lutte des cinéastes géorgiens pour une cinématographie nationale contre les diktats du centre est présentée de manière extrêmement simpliste (p. 111). Au total, la partie soviétique offre donc un intérêt très limité pour le lecteur russophone qui peut se reporter à une bibliographie conséquente tant pour le cinéma de la guerre que de l'après-guerre.
- 10 La partie consacrée à l'Allemagne est un peu plus nouvelle pour le lecteur-cible, mais ne semble pas faire preuve d'une grande originalité, à en juger par l'importance des renvois aux travaux allemands qui jalonnent le texte (parmi lesquels Th. Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik : zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*, Berlin, 1994 ; H. Kersten, *Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*. 2 tomes, Bonn, 1963, pour l'histoire institutionnelle ; et

pour la réception des films de guerre soviétique, Oksana Bulgakowa et Dietmar Hochmuth, *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 filmen. Eine Dokumentation*, Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1992). L'apport de l'auteur, on le voit, se réduit singulièrement. La construction de l'ouvrage rend difficile à suivre la logique entre les modifications institutionnelles et les aléas de la diffusion et de la réception. Enfin, les références à des documents d'archives sont peu nombreuses, ce qui pose une question de fond : si les sources manquaient, pourquoi ne pas avoir réorienté le sujet en fonction des documents existants et non encore exploités ? On signalera au passage que plusieurs documents fort intéressants concernant l'histoire institutionnelle des relations germano-soviétiques sont référencés et en partie cités dans le 3^e volume de la *Chronologie du cinéma soviétique*, qui couvre précisément la période concernée par l'ouvrage de Karl). Le choix de cet ouvrage pour une traduction en russe, langue dans laquelle les travaux occidentaux de qualité en histoire du cinéma brillent par leur absence, est donc, hélas, un coup d'épée dans l'eau.